

ALAMAT
علامات
في النقد
جمادى الأولى ١٤٢٠هـ سبتمبر 1999م
عبده عبود
بشير القمري
محمد بوعزة
عبد الرحمن بوعلي
حاتم عبيد
علي الشرع
حسن فتح الباب
أسامة محمد الملا
حسن المودن
مبروك المناعي
معجب العدواني
محمد الداهلي
محمد الأمين
سليمان حسين
ثامر الغزي
9
المجلد التاسع
الجزء 33
K.S.A. 100 YEARS
توحيد وبناء
CULTURAL CLUB JEDDAH

مافتىء النص الأدبي منذ القديم وإلى اليوم يطرح على الدارسين جملة من الأسئلة وعدداً من القضايا ويحضّهم على أن يسرّحوا فيه النّظر مراراً وتكراراً ، وقوفاً على حدوده وكشفاً لعجائب أسراره وإلماماً بطرائق جريان الكلام فيه . ولعلّ ما يميّز هذا القرن عمّا سبقه كثرة المقاربات وتنوّعها في معالجة النّصوص الأدبيّة وتدبّرها ؛ وهي مقاربات يجمع بين أصحابها إفادتهم من رصيد بلاغي تليد، إليه أضافوا جملة من المعارف الطّارفة مكّنتهم من فتح محجّات جديدة في النّظر إلى اللّغة والتّعامل مع الأدب ؛ ونعني بتلك المعارف نظرية الإخبار واللّسانيّات السّوسرية وما تلاها من مدارس لسانية أخرى استدرك أصحابها على رائد اللّسانيات ف. دي سوسير (F. De Saussure) وعقّبوا عليه ، فكانت الأسلوبية والإنشائية والدلالية وغيرها من المقاربات ثمار هذا اللقاء / اللقاح المعرفي ؛ وهي مقاربات عطف كل واحد منها على النصوص الأدبية بالسؤال من زوايا مختلفة وعبر أجهزة مفهومية ومناهج متنوعة ، وبقيت رغم تقادم عهدها نسبياً تولّد إلى اليوم اجتهادات لاحقة . فالدراسات المتصلة بالأسلوب مافتئت منذ أن نشر شارل بالي ( ت. ١٩٤٧) مؤلّفه : " مباحث في الأسلوبية الفرنسية " (Précis de stylistique française) سنة ١٩٠٩[1] تتلاحق وتتكاثر ، حتّى تراكمت فأصبح للأسلوبية بمقتضى ذلك رصيد ضخم من الكتابات و" تراث " وفير من الدراسات ، لا شك أنّ القارىء إذا ما أراد أن يفيد من حقل الأسلوبية إفادة حسنة سيجد صعوبة كبيرة في الاطلاع على هذا الرّصيد الضخم من المؤلفات ، لذلك فهو في أمسّ الحاجة في هذه الأيام إلى لون مخصوص من الكتابات تيّسر له هذه المعرفة وتقربها إليه بعد اختزالها دون إخلال حتى ما إذا أراد الخوض فيها والدخول إليها عرف كيف يخرج منها وقد حصل له النفع وتمت له الفائدة . ولعل كتاب "الأسلوبية " (La stylistique) الصادر سنة ١٩٩٢ أحقّ بأن ينسب إلى هذا النوع من الكتابات . فتامين (J. G. Tamine)[2] لا تعرّف في هذا الكتاب بأعلام الأسلوبية وهم كثيرون ، ولا بأعمالهم وهي متعددة ، ولا باتجاهاتهم وهي متنوعة ، كما أنها لا تخوض في قضايا الأسلوب من وجهة نظرية ، ولا تقوم بمراجعة فكرية لهذا الحقل المعرفي ، وإنما هي تضع هذا الكتاب الذي تتوجّه به إلى أساتذة الفرنسية بالمرحلة الثانوية وإلى طلبة أقسام الفرنسية لتجنب دارسي الأدب السّقوط في مزلقين خطيرين كانت قد عاينتهما عن كثب بحكم اضطلاعها بمهمة التدريس . يتمثل المزلق الأول في أن يتحول الدرس الأسلوبي إلى مجرد عملية آلية، يقتصر فيها على استخراج قائمة للأساليب البلاغية التي يضمها النص بطريقة جافة تسلبه حرارته وتفقده خصوصيته ، أما المزلق الثاني فهو أن يتحول الدرس الأسلوبي إلى شرح أدبي (explication littéraire) ينطلق فيه من تأويل لا ينهض على تفصيل للقول في نظام الكلام وأساليب التصوير ، التي بها استوى النص نصاً أدبياً له ملامح وقسمات تفرده عن غيره من النصوص .

وهكذا فإن هذا الكتاب كان حاصل حيرة بيداغوجية ، رمت صاحبته من ورائه إلى أن تضع في حوزة قرائه المفاهيم والأدوات الأساسية التي تمكنهم من استخراج الظواهر الأسلوبية التي يحتوي عليها النص وتصنيفها التصنيف الصحيح ، الذي يفتح لهم في مرحلة ثانية من التحليل دروباً وآفاقاً تسوغ لهم أن يكسبوا تلك الظواهر التي كانوا قد استخرجوها دلالة ، بعد وصلها بمسائل تدور حول طبيعة النصوص التي تتنزل فيها ؛ وبذلك يتسنى للدارس أن يعثر على خيط ينتظم ملاحظاته وعلى عصب يشد ما توصل إليه من نتائج شدّاً يجنبها

أن تكون مشتّتة غير منتظمة ، ويصل وصلاً لطيفاً بين ما هو دال وما هو إلى الدلالة ينتسب . والكاتبة لا تخفي عن القارىء استفادتها من مباحث متعدّدة لها علاقة بالأسلوبية وطيدة وبالنص الأدبي صلة وثيقة ؛ بعضها شاحظ في القدم تقليدي كالبلاغة ، وبعضها لم يمض عليه حين من الدهر طويل كالأسلوبية التقليدية (la stylistique traditionnelle) واللسانيات ؛ وبعضها الآخر جديد طارف بدأت تصلنا أصداؤه منذ سنوات ، كالنّظريات التي تتصل بالملفوظ (L'enoncé) وبعملية التّلفظ (L'enonciation). وبقدر ما كانت مرجعيات الكاتبة متعددة متنوعة ، فقد آلت على نفسها أن تجنّب ما استطاعت هذا الكتاب كل نزعة تغرق في التجريد والشكلنة (Formalisation) وتكثر من استعمال المصطلحات ؛ حتّى تمكن جمهوراً من القراء عاداته بدقيق المصطلحات حديثة من متابعة العروض التي ضمّها الكتاب ومن التدرب على التحليل الأسلوبي من خلال التطبيقات المقترحة ، وهي تطبيقات ترسخ الكاتبة من خلالها سنة حميدة درجت عليها في مؤلفاتها السابقة ، تتمثل في الجمع اللطيف بين العرض النظري والتحليل التطبيقي ، جمعاً يجعل من التطبيق مرآة تجلي ما دق وخفي في العروض النظرية ؛ ووسيلة لتجويد النظر في مسائل نظرية دقيقة وأداة بها تستدرك الكاتبة ما أغفلته أو لم تتلطف في الإشارة إليه والتعمق فيه في العروض النظرية .

هذه مقدمة الكتاب ، وفيها كما بينا رسم لخطة العمل وتحديد لأهداف الكتاب ؛ أما المتن فإلى جانب فهرس المواضيع وقائمة المراجع الموجزة وكشّاف المصطلحات ، فإنّه يضم فصولا أربعة تكاد تتساوى في كمّها وكيفية عرضها : انصرف الفصل الأول منها للحديث عن الشعر وانعقد الفصل الثاني للرواية واهتمّ الفصل الثالث بالمسرح وخصّ الفصل الرابع النصوص الحجاجية بالدرس .

ولئن كانت سائر الفصول على جانب من الأهمية متساو ، فإننا





سنؤثر الفصل الأول – فصل الشعر – على غيره من الفصول بالحديث حتى نبسط أجنحة القول فيه آملين العودة – إلى بقية الفصول في مناسبات قادمة . وقبل أن نشرع فيما استقر عليه عزمنا ، لا يفوتنا أن نذكّر بأن تامين إذ تخرج كتابها على هذا النحو متبعة تلك القسمة الرباعية ؛ مفردة لكل جنس من الأجناس الأربعة المذكورة فصلاً فإنها تنطلق من زعم أشارت إليه في مقدمة الكتاب وهو زعم أمسى كاليقين في الدراسات الأسلوبية القريبة العهد مانفك ميشال ريفاتر (M. Riffaterre) يلحّ عليه والمتمثل في أنه " لا توجد ظاهرة أسلوبية تتوفر على معنى قار في حد ذاته فالسياق الذي تتنزل فيه الظاهرة هو وحده الذي يكسبها معنى"(٣) ويمنحها دلالة . وهذا ما أسلم الكاتبة إلى التعويل على مفهوم أنماط النصوص (Les types de textes) ، باعتباره الأداة الناجعة والملائمة لتحليل النصوص ؛ ذلك أن النص ليس واحداً من حيث نوعه في كل مرة وإنما هو شعري تارة روائي أخرى مسرحي تارة ثالثة حجاجي طوراً رابعاً . وهذا ما جعل المؤلّفة تعقد العزم على " أن تكشف كيف يقتضي كل جنس أدبي تشكيلاً لسانياً معيناً ويطرح على الكاتب قضايا مخصوصة"(٤) . وبناء على ذلك فإن الحديث عن الأسلوب لن يغدو حديثاً عاماً مطلقاً مثلما درجت على ذلك الدراسات السابقة ، وإنما يتحول إلى حديث عن أسلوب بعينه يتنزّل في سياق محدّد داخل نص مخصوص ، وذلك النص ينتمي بدوره إلى جنس أدبي معين يضم نظائر النصوص وأشباهها(٥) .

إنّ تامين تعول في الدراسة الأسلوبية على مقولة الأجناس الأدبية ؛ وهي مقولة قادت هذا الكتاب إلى ما هو عليه من فصول وأرشدت صاحبته إلى تلك القسمة الرباعية ، وجعلت العنوان مطلقاً دون تقييد ولعل هذا مكمن الطرافة وجانب الإضافة في هذه الدراسة .

تعترف تامين في التمهيد الذي صدرت به فصل الشعر بأن

الشعر مجال ملائم للدرس الأسلوبي ، وأرض صالحة يمكن للأسلوبي أن يقضي وطره فيها دون كبير عناء ، لاسيما إذا تعلق الأمر بالنصوص الشعرية المنظومة ، ذلك أن الشعر من أقدم الممارسات الأدبية التي تعاطاها الناس إبداعاً وتقعيداً ؛ حتى صار ممارسة تجري على نظام وتخضع لسنن وترضخ لقيود مرسومة ، وضعها نقدة الشعر وراحوا يطالبون الشعراء بالسير على هديها فيما يكتبون حتى لا يكونوا في حل منها . ومن هنا توجب على الدارس الأسلوبي أن يقف على قواعد الشعر وأركانه ، حتى يدرك إلى أي حد تمارس تلك القواعد تأثيراً على نظام النص الشعري وعلى تحديد هيئته وكيفية جريان الكلام ؛ وفي نفس الوقت يدرك الدارس مدى استجابة الشاعر للسنن ومسايرته لها ومدى خروجه عنها . ولعل هذه الفكرة هي التي وجهت تحليل تامين لقصيدة فارلان (Verlaine) " بعد ثلاث سنوات " (aprés trois ans) ؛ ذلك أنها أفردت قسماً أول من التحليل بحثت فيه عن وجوه الاتباع ومظاهر خضوع الشاعر لقواعد النّظم والعروض ، ثم نظرت في القسم الثاني في جوانب الخروج والإبداع[٦].

أمّا النص الشعري عند تامين فهو كائن على غاية من التركيب والتعقيد ، لما احتوى عليه من مقومات شتّى له عديد المظاهر والوجوه. فالنص الشعري كغيره من النصوص له وجود مادّي على الورق مستقل عن كل قراءة وتأويل ، وهو نص يحيل على مرجع ولكنه مرجع مفارق لعالمنا الذي فيه نقيم ذلك أن " كل نص يتضمن إنشاء لكون مخصوص "[٧]، مقدّما تصوراً معيناً للوجود ، والنص الشعري أيضاً سليل ذات مبدعة لها اختيارات وتجارب وأهواء تعيش في زمن هو أيضاً له قواعد في قول الشعر وسمت عليه يسير الشعراء ، والنص الشعري في نهاية المطاف موضوع تقبل وقراءة إذ هو يستهدف القرّاء ويتوجه إليهم، كي يتدبروه بالقراءة ويجودوا النظر في هيئته مراراً وتكراراً . إنّ النص الشعري في عين تامين واقع تحت " سلطة " المبدع وسلطة الجمهور وسلطة اللغة أيضاً ، كل يريد أن يخضع النص لسلطته ويجذبه إليه بإحكام القبضة عليه ؛ والنص في ذلك " حرّان حيران " بين أن يرضي هذا الطرف أو ذاك أو الأطراف جميعها ، وبين أن يركب شهوته فينطلق غير عابىء بأحد الأطراف فائضاً عن كل حد فالتاً من كل عقلة . ويبقى نصيب اللغة في العملية الشعرية وافراً ؛ ذلك أن " الأمر وإن اقتصر على دراسة اللغة وحدها والبحث في كيفيات جريان الكلام فإنه لا يخلو من صعوبة وتعقيد لأن الشعر ينشأ (...) من التقاء نظام اللغة بنظام الإيقاع ونظام العروض "[٨] الذي يكون رافداً للغة مصاحباً لها ؛ ولعل هذا أن يفسر العلاقة التي كانت تصل بين الشعر والموسيقي والرقص في غابر العصور " ففي الأشعار البدائية كان الشعر متصلاً بالغناء والرقص وما كان يدرك لدى الأطفال الصغار دون حامل إيقاعي خارجي كالضرب باليد على اليد أو بالرجل على الأرض . ويجب ألاّ نغفل عمّا كان يقوم في الثقافة الغربية إلى حدود القرن السابع عشر على الأقل من وثيق الصلة بين الشعر والموسيقى ؛ ذلك أنه في هذا العصر وتحديداً في اللحظة التي ضعف فيها إنشاد الشعر إلى الموسيقى تم وضع قواعد العروض "[٩]. وهي قواعد وإن اعتمدت عناصر من صلب نظام اللغة كالمقطع ، فإنها ليست ذات طبيعة لسانية بل هي مواضعات تقع خارج اللغة وتسمح "بإنشاء إيقاع عروضي يتصل على وجه الخصوص بعدد المقاطع وبترجيع الأصوات كما هو الشأن بالنسبة إلى القافية والإيقاع إذ ينصب على اللغة فإنه يخضعها إلى عادة تنظيم حقيقية "[١٠]. وبهذا فإن القصيدة هي حاصل بناء وتشكيل يقتضيان توأمة بين مختلف المستويات اللغوية الصوتي منها والنحوي والمعجمي والبلاغي . واستناداً إلى ذلك ترى تامين أن أول مهمة مناطة بعهدة الأسلوبي والتي تسبق كل تأويل للقصيدة تتمثل في إعادة تنضيد هذه المستويات

والوقوف على الكيفية التي بها تتجاذب وتتراكب وبيان مدى اتصالها بالنظام العروضي ؛ ذلك أن الإيقاع هو عمدة الشعر وعليه التعويل ، وكل المستويات متصلة به مسهمة في بلورته . ولهذه الأهمية التي يكتسبها الإيقاع بدأت تامين حديثها به .

تعرّف تامين الإيقاع على كونه " كل تشكيل لجملة من العناصر التي تم وسمها بطريقة مختلفة ، كما هو الأمر عندما تختلف الأزمنة قوة وضعفاً والمقاطع طولاً وقصراً ، ويقتضي الإيقاع إعادة للوحدات وتقارباً في الأزمنة والهياكل "(١١) . إلا أن تامين تستدرك وتقر بأن الإعادة يمكن أن تكون منتظمة تمام الإنتظام ، كما يمكن أن تجري على نسب متفاوتة أي على وجه تقريبي . وتضيف الكاتبة حقيقة أخرى تتمثل في أنه إذا كان هناك إيقاعات تم ضبطها وتقنينها بطريقة مسبقة ، كما هو الأمر في الإيقاع العروضي ، فإن أغلب الإيقاعات تبقى غير مقننة وما العروض وأوزان البحور إلا طريقة من طرق متعددة بها ينشأ الإيقاع ؛ ذلك أن الشعراء وكذلك الناثرين يجدون في حوزتهم وسائل متنوعة تختلف باختلاف اللغات وخصائصها ، متى اعتمدوها تحقق لهم الإيقاع(١٢) .

وتشير تامين إلى أن دور المحلل الأسلوبي في هذا المستوى ، هو أن يقف على العلاقة التي تنعقد بين مختلف هذه الإيقاعات ؛ وهذه الملاحظة دفعت الكاتبة إلى استعراض خصائص كل من الإيقاع اللغوي والإيقاع العروضي ، وما ينعقد بينهما من صلات تتراوح بين المطابقة والمنافرة. أما خلية الإيقاع اللغوي ولبنته الأولى ، فإنها تقوم على التقابل بين المقاطع المشدّدة (syllables accentuées) ؛ والمقاطع غير المشدّدة (syllables atones)، فيما ينهض الإيقاع العروضي على جملة من القواعد والأركان بعضها متصل بحساب المقاطع وعددها ، وبعضها الآخر متصل بالقاسمة (La césure) وهي قواعد متى لم يقع الإخلال بها ، حدثت المطابقة بين الإيقاع اللغوي والإيقاع العروضي ؛ وإذا لم تراع كانت





المنافرة بين النّظامين والتي تتجلى فيما يسمى بالتضمين (l'enjambement) ، الذي يكون خارجياً فيجعل الأبيات متعلقة بعضها ببعض تركيبياً ، ويكون أيضاً داخلياً أي عندما يتصل الأمر بتعليق المصراعين بعضهما ببعض(١٣) . ومثلما يسهم تكرر عدد المقاطع والتفعيلات في إيقاع القصيدة ، كذلك يسهم تكرر الأصوات وترجيعها في ظهور الإيقاع ، لاسيما إذا ما توزّعت هذه الأصوات على هيئة منتظمة وانتشرت في أرجاء من النص مهمّة ، مثبتة بذلك اللبنات الإيقاعية والتركيبية مرشدة القارئ إليها . وبالإضافة إلى ما تنهض به المجانسات الصوتية من وظيفة إيقاعية ، فإن لها دوراً في إقامة شبكة من الدلالات في النص . فالأصوات إذا ما ائتلفت على نحو مخصوص ترتب على ذلك الإئتلاف شبكة من العلاقات بين الأصوات والمعاني ما كانت لتوجد لو لم يحصل هذا النسيج من الأصوات ؛ وتبقى القافية أهمّ ركن يشدّ نسيج الأصوات ويسهم في شبكة الدلالات ذلك أن المماثلة الصوتية بين القوافي تستدعي مماثلات دلالية أو على الأقل تداعياً بين الدلالات (les associations sémantiques) . ولعل هذا يلتقي مع دعوة جاكبسون الدارسين إلى عدم الاكتفاء في دراسة القافية بالجانب الصوتي، " فعلى الرغم من أن القافية تنهض تعريفاً على الترجيع المنتظم للصوتم أو لجملة من الصواتم المتوازية ، فإننا سنقوم باختزال مخلّ ومجحف لو قنعنا بمعالجة القافية من زاوية الصوت فحسب ، ذلك أن القافية تقتضي علاقات دلالية بين الوحدات التي تصل بينها "(١٤) ولما كانت القافية ترجيعاً صوتياً يجري على نظام (répétition codée) ؛ فقد عرضت تامين لأنواعها وأقسامها سالكة في ذلك سبلاً مختلفة ، فإذا نظرنا في آخر حرف مكتوب في القافية توزّعت القوافي إلى نوعين : قواف مؤنّثة (rimes féminines) وقواف مذكّرة (rime masculines) . أمّا إذا نظرنا في آخر صوت تتلفّظ به القافية فإننا نجد القوافي الصّائتة

(rimes vocaliques) والقوافي الصامتة (rimes consonantiques) . ولم يفت تامين أن تتعرّض إلى ثراء القوافي وفقرها اللذين يرتبطان بعدد الأصوات والمقاطع التي يلتزم الشاعر بإعادتها ، فهناك القافية الفقيرة (rime pauvre) التي يقتصر فيها على استعادة صوت واحد ، وقافية الكفاية (rime suffisante) التي يستعاد فيها صوتان ، وهناك القافية ذات المقطعين (rime dissylabique) وهي التي يتكرر فيها مقطعان . ولم تنس المؤلفة وهي تعرض للقافية أن تنبه إلى ما لها من دور في بناء القصيدة و"مقاطعها " (strophes) بحسب طريقة التوزيع التي يتوخاها الشاعر .

وفي ختام حديثها عن المستوى الصوتي طرقت المؤلفة مسألة علاقة الصوت بالمعنى في النص الشعري ؛ وانتهت فيما انتهت إليه إلى أن الشاعر ينشد من خلال بحثه عن المجانسات الصوتية تجاوز قصور اللغة عن إحكام عقد الصلة بين الصوت والمعنى ، لينتقل بهذه العلاقة من محض الاعتباط وعفو الاتفاق إلى شيء من التبرير والمنطق ، حتى يصبح الصوت منبئاً بالمعنى مخبراً عنه مرشداً السامع إليه في غير صعوبة(١٥) . بما يشهد من جديد على أن الشعر بناء واع للغة ، و" ليس إطلاقاً لها في غفلتها وعفويتها ". فلا شيء في الشعر يرد عفواً حتى وإن اتصل الأمر بعلاقة الصوت والمعنى فكل ذلك يزيد في رسم معالم النص الشعري وفي تحديد هويته ويجعل من القصيدة على حد تعبير بعضهم " كوناً في منتهى التنظيم ". إلا أن تامين تشير إلى أنه إذا كانت " الدراسات التجريبية قد أبانت عن وجود رمزية صوتية عامة "(١٦) تتصل بكل اللغات ، فإن ذلك يبقى في إطار محدود لا يعتد به . ولقد سعى الشعراء في كل الحقب إلى توظيف تعبيرية الأصوات ولكن لغايات ومقاصد مختلفة ؛ فالشعراء الكلاسيكيون رموا من خلال الترجيعات الصوتية ، إلى محاكاة أصوات الطبيعة وإلى الإيحاء بجملة من المشاعر،





أما الرومنطيقيون فصار الهدف معهم من ترجيع الأصوات هو الجانب الموسيقي والتأثيري . وهذا ما أفضى بالكاتبة إلى نتيجة مهمّة وهي "أن نلزم الحذر فلا نقدّم في كل الأحيان نفس التأويل للظاهرة الواحدة وأن ننزّلها في زمنها ، دون أن ننسى أن الصوت عدا حالات محدّدة (...) ليس له قيمة في حد ذاته (...) ذلك أن الصوت لا ينشىء المعنى وإنما هو يثبته "(١٧) لاسيما إذا ما اتصل الأمر بالقافية ، فالترجيعات الصوتية التي تنشأ بين كلمة وأخرى توحي كما سلف بتداعيات دلالية . وبعد أن عرضت تامين لعنصر الإيقاع والخصائص الصوتية للشعر ؛ انتقلت إلى ركن ثان مهم تناولت فيه الخصائص المعجمية وأساليب التصوير الشعرية وقد وسمت هذا الركن بالغرابة (l'étrangeté). إلاّ أن الكاتبة تفهم الغرابة فهما يغاير ما هو سائد لدى النقاد ، فهي تقرّ بأن أغلب النقاد قد وقفوا على غرابة اللغة الشعرية ؛ وهي غرابة سواء فرضتها القيود العروضية أو كانت نتيجة رغبة الشاعر في القطع مع الشائع ، فإنها تمثل في كلتا الحالتين شذوذاً ولغة قائمة الذات ، وخلافاً لهذا الرأي الشائع ترى تامين أن غرابة لغة الشعر ليست متأتية من انتهاك للقواعد المعهودة في الكلام ؛ لأن من يروم أن يكون كلامه مفهوماً ورسالته واضحة تصل متقبّليها بيسر ، فليس من المعقول أن يجعل كلامه خارج مواضعات الجماعة اللغوية . وإنما الغرابة هي نتيجة استغلال طاقات اللغة الممكنة التي لا يفطن الناس إليها ؛ فليست المسألة عدولاً عن القاعدة " بقدر ما هي استغلال لإمكانات اللسان المهملة في الغالب "(١٨) . إن اللغة في نظر تامين بمثابة المنجم الذي لا ينضب (Une mine inépuisable) ولا يني عن العطاء ولا يردّ من جاء ينشد فيه معدناً ، غير أن أغلب الناس يقنعون بالوقوف على سطح هذا المنجم ، مكتفين بما ظفروا به من معادن وضيعة ؛ وقلّة أولئك الذين يغامرون فيحفرون في ذلك المنجم ، أنفاقاً تفضي بهم إلى نفيس المعادن وغالي الدّرر ، إنهم

الشعراء الذين يحذقون فن استدرار اللغة واستدراجها وخطب ودّها وكسب رضاها كي تغمرهم بإمكانات في القول هي بها ضنينة على غيرهم ؛ لذلك تعزّ تلك الطاقات الكامنة وذلك الرصيد الثّاوي في القاع على القانعين بشائع الكلام ومعهود القول . إن في اللغة إذن طاقات بارزة ظاهرة مطروحة على الناس تمثل وجهها الظاهر وسطحها البارز . ولكن للغة أيضاً وجهاً آخر هو تلك الطاقات الخفية المحجوبة المكنونة التي تنتظر ماهراً يجليها وحاذقاً يرفع عنها النقاب ويكشف عن فتنتها . وتشير تامين إلى أن غرابة اللغة الشعرية تتجلّى أوّل ما تتجلّى في المستوى المعجمي ، وذلك باستعمال مفردات تنتمي إلى سجلات من القول معينة، ولكن هذا الاستعمال يتفاوت من نوع شعري إلى آخر ومن عصر إلى عصر يليه ، فالشعر الكلاسيكي مثلاً يركن إلى استعمال الألفاظ النبيلة ذات " النسب الشريف " (Mots élevés et nobles)، على خلاف الشعر الحديث الذي يجنح إلى ما هو من الألفاظ سهل وبسيط يعبر عن حقائق شائعة ؛ ويمكن أن تكون الغرابة نتيجة اقتراض الشاعر بعض كلامه من عصور قديمة (Les archaismes) ، أو من لغات أخرى وسجلات مغايرة[19] . وتذهب تامين إلى أن هذه الألفاظ لا تتوفر على نصيب من الشعرية في حد ذاتها ؛ ولكن استعمال الشاعر إياها ومزجه بين السجلات المتنافرة يمكن أن يسهم في غرابة لغة الشعر وخصوصيتها . كما تقول تامين بأن المعنى الذي يخلعه الشاعر على الكلمات يمثل عاملاً مهماً في خصوصية معجم الشعر وألفاظه ، من ذلك أن عدداً من الشعراء مثل مالرميه (Mallarmé) وفاليري (Valéry) وس. ج – بارس (S. j. Perse) يرجعون أحياناً إلى الكلمات معانيها الأُول ، بعد أن اندثرت في الأذهان وهجرها الجمهور إلى معان جديدة ؛ كما أنهم قد يكسبون ألفاظاً شائعة دلالة اصطلاحية تقنية ، كما هو الأمر مع س. ج – بارس وهكذا فإن الشاعر يخصب الكلام ويغني الألفاظ ويبعث ميّت الدلالات وينفخ في روح الكلمات التي انطفأ بريقها ، ليرد إليها الحياة بعد أن كاد الناس يهجرونها فتغدو من "سقط





القول " و" رذل الكلام " ، وهو في كل ذلك يروم استغلال جميع طاقات اللغة الظاهرة منها والكامنة المستعملة والمهملة ؛ حتى تغدو جميع الألفاظ مادّة صالحة و" مورداً عذباً " يمتح منه الشعراء ، إذ لا وجود لألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية ، وإنما في ليل الشعر تستوي كل الألفاظ ووحده السياق هو الذي يرفع هذه اللفظة ويحط من تلك[20] .

ومثلما تتجلّى غرابة اللغة الشعرية في المعجم ، فإنّها تتجلّى في الصور أيضاً (Les figures) ؛ وتذكّر تامين بأن التراث البلاغي الغربي كان ينزّل الصور في مستويات ثلاثة: مستوى صوتي صرفي وهي الصور الإنشادية (Figures de diction) كالقافية ، كما تكون الصوّر في المستوى التركيبي فتتحدّث إذاك عن الصور البنائية (Figures de construction) ، وتكون أيضاً في المستوى الدلالي عندما يتصل الأمر بالصور الدلالية أو بالمجاز (Figures de signiffication ou tropes) . ومن أبرز الصور البنائية تقف تامين عند القلب (L'inversion) ، الذي يخصّ الصّفات في تقدمها أو تأخرها عن الموصوفات لغاية الإبراز والإظهار ؛ إلا أن المؤلفة تنبّه إلى ألاّ نقع في الخطإ فنقول متى صادفنا قلباً إن الشاعر قد قصد إلى ذلك ، إذ يحدث أن يركب الشاعر هذه الظاهرة دون اختيار ، كأن تحوجه إليها قيود القافية وقواعد القاسمة وحساب المقاطع. أمّا الصور الدلالية أو المعاني المصورة فهي كثيرة متنوعة ؛ تكتفي تامين بالوقوف عند ثلاث منها لما لها من أهمية ، وهي الكناية (La synocdoque) والمجاز المرسل (la métonymie) والاستعارة (La métaphore) . وقد جمعت المؤلّفة بين الأولى والثانية فجعلتهما قسماً يقابل قسم الاستعارة ، فالمجاز المرسل يجمع بين طرفين تكون العلاقة بينهما حقيقية أساسها التجاور في المكان أو الزمان ، وكذلك الكناية فهي " تنهض على رابط موضوعي اقتضائي "[21] ؛ وهذان النوعان من الصور اطّرد استعمالهما في الشعر الكلاسيكي لأنهما ، والتفسير لتامين ،

كانا يستجيبان للنموذج التصويري في ذلك العصر الذي يطلب الوضوح في الصورة حتى يجد المتقبل إلى فهمها سبيلاً سهلة . ولكن هذه الصور، والاستدراك لتامين ، تكون على وضوحها وصفائها قليلة "الإنجاب " والإنتاج للدلالة شحيحة بالمعنى تضنّ على من يتقرّاها بغزير المعاني ، فهي لا تسمح للخيال بأن يجنح بعيداً ويوغل في التأوّل والافتراض ، ليكشف ما خفي من الصلات ورقّ"[٢٢] . وعلى نقيض هذا الضرب من الصور تكون الاستعارة مركبة الهيئة معقدة النظام ، حتى إن كل التعريفات التي حاول أصحابها أن يحدّوا بها الاستعارة ويحيطوها بنطاق ظلّت ناقصة غير جامعة لا تصدق إلاّ على قسم منها . ومن مشهور التعريفات الذي ترجعه تامين إلى كوينتليون (Quintilien)، ذاك الذي يحدّ الاستعارة بكونها تشبيهاً مختصراً (Une comparaison abrégée) وهو تعريف لا تراه المؤلفة يقيم حدوداً واضحة بين ما هو تشبيه وما هو استعارة ، ولا يوضح الكيفية التي يشتغل بها كل واحد منهما ؛ ذلك أن الاستعارة إذ تسقط أداة التشبيه فإنها تصهر طرفيها في وحدة خلاّقة ، وهذا ما يجعلها تفارق التشبيه . ومن التعريفات الشائعة أيضاً تلك التي تقيم الاستعارة على المشابهة بين طرفيها ، ولكن تامين تعترض على هذا الرأي من جهة أن وجه الشبه بين طرفي الاستعارة يمكن أن يكون موضوعياً يدركه المتقبّل ويقع عليه دون كبير عناء ، ولكنه في معظم الأحيان يكون ذاتياً ينشئه المتكلم "[٢٣] إنشاء ، فالشاعر يفطن دون سائر الناس إلى علاقات شبه دقيقة تجمع بين أطراف بعيدة لا يبدر إلى ذهن المتقبل البتة الجمع بينها . وهذا ما جعل تامين تنتهي إلى نتيجة مهمة مفادها أن المشابهة ليست هي التي تحدّد الاستعارة وتحكم نظامها ، وإنّما الاستعارة هي التي تفرض المشابهة وإن لم توجد موضوعياً[٢٤] . وتضيف تامين أن هناك توجهاً ثالثاً في تعريف الاستعارة، ترجع طلائعه إلى أرسطو يقيم الاستعارة على مقايسة (Analogie) لا على





مشابهة (ressemblance) كما رأينا . والمقايسة لا تقوم علىعلاقة بسيطة بين طرفين كما هو الأمر بالنسبة إلى المشابهة ، وإنما هي تقوم على علاقة مركبة تجمع بين طرفين ، كل طرف يتكون من عنصرين تقوم بينهما علاقة كقول الشاعر الفرنسي س. ج – بارس " طفولة النّهار " (L'enfance du jour) ، فالطفولة تقوم من الحياة ومن عمر الإنسان مقام الصّباح من النّهار .

## الطّفولة / الحياة = الصّباح / النّهار

ولم يفت تامين ، وهي التي جعلت من دراسة الاستعارة من وجهة تركيبية موضوع رسالة الدكتوراه ، أن تؤكد على ضرورة اعتماد التركيب في دراسة الاستعارة وتصنيفها ، لأنه إذا كانت أصناف الاستعارة متعددة فإن المقاربات تكون هي أيضاً متعددة تعدداً لا يفضي " إلى التنابذ وإنما إلى التكامل "[٢٥]. وأفردت تامين في خاتمة دراستها للاستعارة فقرة مهمة للكيفية التي بها تشتغل الاستعارة ، ولما تحدثه من تأثيرات في العقل والنفس ، فالذي يجمع بين الاستعارات على اختلاف أصنافها هو كونها تقرّب بين أطراف تنتمي إلى حقول مختلفة ، وتكشف عن انحشار (l'intrusion) المحسوس في اللغة . ومثلما أشار المنظّرون الكلاسيكيون إلى ذلك فإن للاستعارة قدرة على " أن توضح وتجسد ما كان من العناصر مجرّداً "[٢٦] حتى تصيره مرئيا " فتقلب السمع بصراً "، كما أن لها قدرة على أن تجعل للأشياء والمفاهيم حضوراً أكثر . وكما تخاطب الاستعارة العين فإنها تتوجه إلى حاسة السمع أيضاً ، فكثير من الاستعارات لا تقع على جامع بين أطرافها يبرر قيامها إلا تلك الصلات الصوتية التي تجعل المتقبل ينتبه إلى الجانب المحسوس من اللغة ، وإلى المواد الصوتية التي تشكلت منها ، وإلى قدرتها على إبداع دلالات لا يأتي عليها عدّ وإلى وظيفتها الرمزية . ولما كانت الاستعارة تجمع بين أطراف تعود إلى حقول متباينة فإنها تعد قادحاً للفكر (une

(stimulant de la pensée) ، ولعبة يجد فيها العقل متعة ؛ ذلك " أن كل استعارة تحتوي وإن بدرجات مختلفة على نصيب من الغموض "[٢٧] هو الذي يمثل المعبر إلى القراءة والتأويل . وتنتهي تامين إلى ذكر وظائف أخرى للاستعارة لا تتبسط في تحليلها ؛ فقد تكون الاستعارة أداة تزيينية زخرفية (fonction ornementale) ، كما تكون أداة يستعين بها الشاعر على البرهنة والمحاججة (fonction argumentative) ، وقد تكون ترجماناً للمشاعر حاملاً لأحلام الشعراء وتهويماتهم (Les fantasmes et les réveries) حينما " تتسع الرؤية وتضيق العبارة ". وآخر لون من الصور عرضت له تامين هي الصور ذات المنحى الذاتي ، واختارت له نموذجاً المكيفات (Les modalités) ، التي تطرأ على الكلام فتلونه بنزعة ذاتية تشهد على حضور المتكلم فيما ينجزه من كلام . ولمّا كان الشعر إعراباً عن المشاعر وترجمة عن الأحاسيس في أغلب الأحيان ، سواء كانت مشاعر الذات الشاعرة مثلما هو الحال في الشعر الغنائي أو مشاعر الشخوص (les personnages) كما هو الأمر في الشعر الدرامي ، تعيّن على المحلل الأسلوبي أن يبحث عن العلامات التي تطفو على سطح الكلام ، فتلوّن مفرداته وتكيف تراكيبه ؛ والتي إذا ما استأنس بها واعتمدها قادته إلى هوية المتكلم وكشفت له عما يدور في خلده من مواقف وآراء ولعل من أبرز تلك العلامات التعجّب والاستفهام والأمر ... كما أن المحلل الأسلوبي مدعو إلى الوقوف عند بعض الأفعال اللغوية كالطلبة والتظلم والندبة ... إذ من خلالها يتسنى للمتكلم أن يعرب عن جملة من المواقف تجاه الآخرين وإزاء الوجود[٢٨].

أما الركن الثالث الذي يميز أسلوب الشعر ، فيتمثل في خاصيتي التكرار (la répétition) والتوازي (le parallélisme) اللّتين تقعان في مستوى الكلمات المفردة ومجموعة الألفاظ ومناويل الجمل ؛ منطلق تامين في ذلك " أن كل سلوك ينزع إلى التكرار "[٢٩] بما في ذلك السلوك اللّساني. " وسواء قام التكرار على إعادة الكلمة أو على إعادة مجموعة الألفاظ فإن



المبدأ واحد ذلك أنّه يمكن أن نميز بين التكرار الذي يقترن بمواضع مهمة من البيت أو الجملة والتكرار الذي يظهر بمحض الاتفاق "[٣٠]. إلاّ أن المؤلفة تضيف إلى هذين الضربين ضروباً أخرى تراها حقيقة بأن تنضوي في إطار التكرار . مثل العلاقات الاشتقاقية والجناسات الصوتية، التي تجمع بين عدد من الكلمات ليس لها نفس المعنى بالضرورة ؛ وكذلك الكلمات المتقاربة معنوياً ، بل إن تامين تذهب إلى أكثر من ذلك فتعتبر المقابلة (l'antithèse) ضرباً من التكرار ، باعتبار أن المقابلة لا يتسنى فهمها " إلا على أساس من الاشتراك الدلالي "[٣١] ، كما يتجلى في الفعلين "أقبل " و" اخرج " في قول بودلار (Baudelaire) :

أقبل من السّماء العميقة أو اخرج من الهاوية.

أيها الجمال ...؟[٣٢]

أمّا التوازي فهو عند تامين " حالة خاصة من التكرار المصحوب بتنويع "[٣٣]، لذلك فهي تعرّفه على كونه " استرجاعاً لنفس المنوال التركيبي في متتاليين أو أكثر متعاقبتين ، استرجاعاً يكون مرفوقاً بتماثلات واختلافات في الإيقاع والصوت والمعجم "[٣٤]. وتذكّر تامين بأن التوازي يقوم محددا لكثير من أنماط الشعر كالشعر الشعبي الروسي والشعر الديني ؛ مثلما يكون النظم محدداً للشعر المنظوم ، علاوة على كونه أي التوازي يمثل عاملاً مساعداً للذاكرة في الثقافات الشفوية . وتحتكم تامين في تصنيفها للتوازي وضبطها إلى ما ينعقد بين الأطراف المتوازية من صلات دلالية ، فتذكر ثلاثة أنواع : توازي الترادف (Le parallélimse synonymique) وتوازي التقابل (Le parallélisme antithétique) وتوازي التعداد (Le parallélimse énumératif) . وتذهب المؤلفة إلى أن " هذه الاسترجاعات التي يمكن أن تفوق جميع صور العدول أهمية ، تتوفر على تنوع كبير من حيث دلالاتها "[٣٥] ووظائفها ،

إذ هي تقوم بوظائف تأثيرية ذكرت منها وظيفتين هامتين هما الوظيفة التشديدية (fonction d'insistance) ، والوظيفة السحرية (fonction d'incantation) ووظائف نصيّة كأن يكون أسلوب التكرار والتوازي أداة تصل بين أجزاء النص ، أو ناهضاً بوظيفة بنائية معمارية (fonction architectonique) وهذا يحدث عندما تتكرر اللازمة (le refrain) على نحو مخصوص [٣٦] ، أو مضطلعاً بدور إيقاعي (Fonction rythmique) لاسيّما في النصوص الشعرية غير المنظومة [٣٧] .

هذه هي المستويات الثلاثة التي تمثل " أسلوبية الشعر "، والتي رأت تامين أن المحلل الأسلوبي مدعوّ إلى أن يتوقف عندها ، فينظر في إيقاع القصيدة وأصواتها ، ويلتفت إلى غرابة المعجم وطرافة الصور البلاغية ، ويعرج على مختلف أنواع التكرار الجارية في مستوى الكلمات المفردة ومجموع الكلمات وعلى أنواع التوازي القائمة بين التراكيب والجمل حتى يقف على دلالاتها ، ويظفر بالوظائف التي يمكن أن تضطلع بها .

وإذا لم يكن منطلق تامين في التحليل الأسلوبي للشعر قائماً كما هو شائع على وحدات اللغة ومستوياتها ، حيث يتم البدء بدراسة الأصوات ليقع النظر بعد ذلك في المستوى الصرفي الاشتقاقي فالمستوى التركيبي النحوي فالمستوى البلاغي ، ليتطرّق بعد ذلك إلى الدلالة . فإن ذلك لا يعني أن المؤلفة تهمل البناء اللغوي ودوره في العملية الشعرية ، فتنقض بذلك ما كانت قد أبرمته في التمهيد الذي ذكرت فيه " إن الكلمات والتنظيم اللساني يمثلان القاعدة التي عليها تنهض جميع المقاربات للقصيدة الشعرية "[٣٨] . وإنما يرجع إلى أن المدخل عندها إلى التحليل والسبيل إلى الوقوف على أساليب الشعر ، يتم من خلال جملة من المفاهيم تشف عن تصور محدد للأسلوب ، فقبل أن يبحث الأسلوبي في





أبنية اللغة ومستوياتها ، يجب عليه أن يتساءل عمّ سيبحث وماذا سيستخرج ؛ حتى لا يكون عمله شبيهاً بعمل الباحث اللساني لا يتعدّى حدود الوصف . لذلك كان منطلق تامين في التحليل الأسلوبي مفهومين أساسيين ، إليهما ترتد تلك المستويات الثلاثة التي توقفت عندها ، وهما مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة اللذان حاولت الدراسة أن تبحث عن تجليّات كل منهما ، في أبنية اللغة وكيفية جريانهما في وحدات الكلام ومختلف الوظائف التي ينهضان بها داخل سياقات محددة ؛ بما يشهد على أن انطلاق المحلل الأسلوبي من المفاهيم ، لا يلغي الإحتكام إلى بنية اللغة والبحث في مستوياتها ، بقدر ما يحدد موضوع البحث ويضبط غاياته ويقيم الحدود واضحة بين عمل اللساني وعمل الأسلوبي [٣٩] . فالانطلاق من مفهوم التكرار مثلاً قد قاد تامين إلى أن تبيّن كيف أنه يتصل بالإيقاع إذ يجري في مستوى المقاطع كما يجري في مستوى الأصوات والكلمات والتراكيب والجمل ؛ بل إن بعض الوجوه البلاغية هي أيضاً عرضة للتكرار [٤٠] . وكذلك اجتهدت تامين وهي تنطلق من مفهوم الغرابة أن ترصد الغرابة في مستوى المعجم ؛ وكذلك في مستوى التراكيب أثناء طرقها للوجوه البلاغية ، إذ هي والكلام للجرجاني "من مقتضيات النّظم وعنها يحدث وبها يكون لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يتوخَ فيما بينها حكم من أحكام النحو "[٤١] . ولا يفوتنا أن نذكّر بأن تامين وهي تعول على هذين المفهومين ، فتعقد عليهما التحليل الأسلوبي ، وتجعل منها بمثابة النّول الذي عليه تنسج خيوط التحليل ، كانت تصدر في ذلك عن موقف يجمع بين فهمين رائجين للأسلوب طالما فرّق الدارسون بينهما ، فهم أول من يرى في الأسلوب عدولاً وانحرافاً ، وفي اللغة الشعرية غرابة واختلافاً ، وفي الشاعر صوتاً متفرداً عن صوت الجماعة " وجناحاً خارجاً عن السرب ". وهو تصوّر حاولت تامين أن تحد من " شططه وغلوائه " فبيّنت أن المسألة في قضية الغرابة ليست خروجاً

واختلافاً بقدر ما هي استعمال مخصوص لإمكانات اللسان . أمّا الفهم الثاني الذي راج عن الأسلوب ؛ والذي تبنّته المؤلفة إلى جانب مفهوم الغرابة ، فهو الذي يرى أصحابه على خلاف الرأي السابق أن الأسلوب ليس كائنا فيما هو " يتيم " غريب " " فريد " ، وإنما الأسلوب جار في ما هو مطرد منتشر. ومثلما عدّلت تامين من التصور الأول ، فإنها قد حاولت أيضاً بما ابدته من ملاحظات وردت مبثوثة ، أن تخفّف من حدة هذا التصور حتى يغدو وجيهاً ، فبيّنت كيف أن وجوه التكرار متنوعة وضروب الإعادة متعددة ، منها ما كان إعادة مطّردة منتظمة ، كما يحدث في الإيقاع العروضي ، ومنها ما كان يحدث على وجه التقريب ومنها ما هو جار بمحض الاتفاق . وكلها إمكانات واردة واحتمالات جائزة للشاعر أن يحقق منها ما كان أنهض على بعث الإيقاع وإحداث التأثير . ولعل هذا أن يسلمنا إلى القول بأن تامين وهي تجمع بين مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة وتعدّل من حدة كليهما ، تجنح إلى اعتبار الأسلوب اختياراً ، أو إن شئنا التحرّي إلى جعل مفهوم الاختيار يستوعب مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة[٤٢].

إن هذا القسم الذي عرضنا له بشيء من التبسّط لا يسترعي انتباه القارىء المختص بمحتواه ، فالأفكار الواردة فيه لا تضيف كثيرا إلى ما هو موجود في الدراسات الأسلوبية ؛ بل إنها أي تلك الأفكار لا تختلف كثيراً عمّا ورد في كتاب " مدخل إلى تحليل الشعر "، الذي أنجزته المؤلفة رفقة زميلها ج. مولينو . وإنما هو يثير الانتباه لأسباب أخرى يمكن أن نعتبرها من قبيل المزايا والحسنات ، من ذلك أن صاحبته تصدر فيه عن وعي واضح بقضية " تفاعل الأساليب والأجناس ". إذ تنبه إلى أن الأساليب لا تكون مطلقة ، وإنما هي على صلة وثيقة بالأجناس الأدبية التي تستخدم فيها ، والنصوص التي تحل بها منتقضة بذلك على ما كان سائداً إلى فترة غير بعيدة . ذلك أن " اهتمام نقّاد الأدب المتزايد





بمسألة الأجناس لم يواكبه اهتمام بعمل الأساليب في الأجناس ، واهتمام دارسي الأسلوب بالأساليب لم يواكبه اهتمام بأثرها في تحديد الأجناس "[٤٣] كما أن المؤلفة ، وهذه مزية لا تقل قيمة عن المزية السابقة ، قد استطاعت أن تقدّم ، بعد عملية اختيار لا شك أنها كانت ثمرة اطلاع معمّق على رصيد الأسلوبية ، صورة عن كيفية استثمار هذه المعرفة في تحليل النصوص ؛ يحق لنا أن ننعتها بالتكامل والوضوح ، ذلك أن هذه الصورة قد وردت في عبارة مركزة وأسلوب دقيق ، زادتها التحاليل والتطبيقات وضوحاً وجلاء . بما يسوغ لنا أن نقرّ بأن المؤلفة قد وفت بوعدها عندما عقدت العزم وهي توطىء لهذا الكتاب ، على أن تجعله أداة نافعة ييسر استعمالها من لدن الطلبة والأساتذة المهتمين بالأدب .

## الهوامش

* – انظر :

- joëlle Gardes - Tamine : “ la stylistique “ éd. Armand Colin, 1992.

١ – حول تاريخ نشر هذا الكتاب انظر : حمّادي صمود " الوجه والقفا "، الدار التونسية للنشر ١٩٨٨ ، ص . ص ٨٩ – ٩٠ .

٢ – يمكن أن نذكر لنفس الكاتبة :

- “ Description syntaxique de sens figuré : la métaphore “, thèse d'état. Paris Vll. 1978 . J. Gardes - Tamine et J. Molino - “ Introduction à l'analyse de la Poésie “ PUF paris. Tome I (vers et figures. 1982), Tome 2, (de la strophe à la construction du poème, 1988):,

- “ La grammaire “ tome I et II, èd, Armand colin 1988.

- “ La rhétorique “, éd. Armand Colin, 1996.

٣ – المصدر المذكور : ص ٥ – ٦ .

٤ – المصدر المذكور ص ٥ .

٥ – نعثر على نصّ رائد في هذا المجال يطرق قضية الأجناس الأدبية طرقاً مبكراً وهو نص الكاتب Larthomas المعنون بمفهوم الأجناس الأدبية " (La notion des genres littéraires) أدرجه صاحبا كتاب الأسلوبية قيرو وب. كوانتز في الفصل الأول المتصل بالقضايا النظرية للأسلوبية وفي

ذلك النص بيّن لارتماس كيف أن الأسالبة لم يعطوا قضية الأجناس الأدبية الأهمية التي تستحق "ولا عكفوا عليها بالدرس بل اكتفى الأوائل منهم مثل Cressot et Morouzeau بأن حدو الأسلوب بأنـه الاختيار من الرصيد اللغوي المشترك دون أن يتساءل دارس مـا إذا كـان الاختيار المقصود رهين اختيار قبلة أي رهين اختيار الجنس الأدبي بالذات ": محمد الهادي الطرابلسي : " بحوث في النص الأدبي " الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٧ ص ١٨٧ .

٦ – انظر الأسلوبية ص ص ٢٨ – ٣٢ .

٧ – المصدر المذكور : ص ٧ .

٨ – المصدر المذكور ص ٧ وانظر أيضاً صفحة ٢٤ .

٩ – المصدر نفسه ، ص ص ٧ – ٨ . مع التذكير بأن هذه الظاهرة لا تبتعد كثيراً عمّا قيل في نشأة الشعر عند العرب لاسيما ما اتصل بالأراجيز وعلاقتها بحداء الإبل وسنابك الخيل وغيرها من الأفكار الشائعة التي لها بعض أساس من الصحة وبعض كثير هو من رجم الغيب .

١٠ – المصدر المذكور ، ص ٨ .

١١ – المصدر المذكور ص ٩ .

١٢ – يمكن أن نذكر اعتماد الكلمات المتوازنة والتراكيب المتوازية .

١٣ – لعلّ هذا يجعلنا نتساءل هل أن تقطيع الإنسان اللغة إلى وحدات (أسماء – أفعال ...) يوافق نظام العروض وتقسيم البحور إلى تفعيلات أو مقاطع أي هل إن النظام العروضي نظام غريب عن اللغة أم إنه قد قُدّ منها وانبثق من رحمها ؟ والغريب أن الشعراء خاصة الذين سبقوا وضع العروض كانوا يجهلون البحور والأوزان ومع ذلك فإنهم إذا ما قالوا شعراً أجروه عليها واهتدوا إليها بالفطرة والسليقة . فالعروض ليس هو الذي أوجد الشعر وإنما تعاطي الشعر وممارسته هو الذي أفرز نظام العروض في مرحلة لاحقة ولعل هذه الحقيقة هي التي ألجأت النقد إلى الاعتراف بصعوبة تحقق الشكل النظري للبحور فقلما تصادف البحور الخليلية مثلاً صافية خالية من عيوب الوزن والقافية لذلك فقد أقروا للشعراء جملة من الرخص أباحوها لهم حتى يوسّعوا من رحمة الشعر ولا يضيقوا الخناق على قائليه فكانت الزّحافات والعلل وتنوين غير المنون وغير ذلك مما يدخل في ضرائر الشعر ومكروهاته التي يستحسن تركها ولا يعاقب على إتيانها وكان التضمين أيضاً لصعوبة تحقق المطابقة بين الوحدات اللغوية والوحدات العروضية من جهة وبين الجمل النحوية والجمل العروضية من جهة ثانية . في خصوص التضمين يمكن العودة إلى : جون كوهين " بنية اللغة الشعرية " ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار طوبقال للنشر المغرب ١٩٨٦ ، الفصل الثاني " المستوى الصوتي " النظم ص. ص ٥١ – ٩٩ . وانظر أيضاً : جمال الدين بن الشيخ : " الشعرية العربية " (La poétique arabe) منشورات غاليمار ، باريس ١٩٨٩ . الفصل السابع " البيت وحدة الخطاب الشعري ص. ص ١٤٧ – ١٦٣) . كما تحسن العودة إلى " مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم " منشورات كلية الآداب منوبة تونس ١٩٩٤ . وتحديداً إلى كلمة عميد الكلية محمد الهادي الطرابلسي التي يدرس فيها أبياتاً شعرية منسوبة إلى عمر بن ربيعة تقوم كلها على التضمين .





١٤ – انظر : : " Essais de linguistique générale ". éd De Minuit, 1963. p. 233 .

١٥ – لعل أصدق من عبّر عن هوس الشعراء في إحكام عقد الصلة بين الصوت والمعنى هو بول فاليري حين قال :

" Le poéme, hisitation prolongée entre le son et le sens " cité dans : Essai de linguistique générale; p : 233.

ويزيد جاكبسون هذه الفكرة أيضاً فيقول :

" La poéme, n`est pas le seul domaine ou le symbolisme des sons fasse sentir ses effets, mais c`est une province où le lien entre son et sens de latent, devient patent et se manifeste de la maniére la plus palpable et la plus intense " ibid. p. 241.

١٦ – المصدر المذكور ص ١٥ .

١٧ – المصدر المذكور ص ١٥ .

١٨ – المصدر المذكور ص ١٦ .

١٩ – انظر تحليل المؤلفة لقصيدة رامبو (Rimbaud) ص. ص ٣٥ – ٤٠ .

٢٠ – المصدر المذكور ص. ص ١٢١ – ١٢٢ وفي هاتين الصفحتين تبين المؤلفة مختلف السبُل التي يجب اتباعها في دراسة الكلمة .

٢١ – المصدر المذكور ص ١٩ .

٢٢ – المصدر المذكور ص ١٩ .

٢٣ – المصدر المذكور ص ٢٠ .

٢٤ – تقول تامين :

" Ce n`est donc pas la ressemblance qui, en pareil cas, autorise la figure mais la figure que l`impose ":, la stylistique, p. 20.

٢٥ – المصدر المذكور ص ٢١ . يمكن العودة في هذا الشأن إلى :

" A. M. Chenoufi : la métaphore dans A la recherche du temps perdu ", publication de la faculté des lettres de la manouba, Tunis 1994.

انظر تحديداً مقدمة هذا الكتاب إذ فيها تستعرض الدّارسة مختلف مقاربات الاستعارة ومن بينها المقاربة التركيبيّة .

٢٦ – المصدر المذكور ص ٢١ .

٢٧ – المصدر المذكور ص ٢١ .

٢٨ – المصدر المذكور ص ٥٢ .

٢٩ – المصدر المذكور ص ٢٢ .

٣٠ – المصدر المذكور ص ٢٢ .

٣١ – المصدر المذكور ص ٢٦

٣٢ – المصدر المذكور ص ٢٦ .

٣٣ – المصدر المذكور ص ٢٦ .

٣٤ – المصدر المذكور ص ٢٦ .

٣٥ – المصدر المذكور ص ٢٧ .

٣٦ – انظر تحليل المؤلفة لقصيدة دازنوس (Desnos) : " J'ai tant révé de toi " بالصفحات ٤٠ – ٤٥ .

٣٧ – لم تتبسط تامين كثيراً في أسلوبي التكرار والتوازي تفادياً لإعادة ما ورد في كتابها (بالإشتراك مع ج. مولينو) " مدخل إلى تحليل الشعر " انظر الصفحات ١٩٢ – ٢٣٤ من هذا الكتاب .

٣٨ – الأسلوبية ص ٧ .

٣٩ – هذا ما نبّه إليه محمد الهادي الطرابلسي حين قال : " من الثوابت المنهجية فيه الإنطلاق في بنائه من الظاهرة اللغوية خاصة ومختلف مواد البناء والأداء في الكلام وتركيز النظر على كيفيات التعبير المعربة عن صور الشعور والتفكير سواء ما تعلق بالمفردة والتركيب وبالصوت والمعنى وبالصيغة والدلالة والحركة والصورة وبنوع النص وشكله وبجنس الكتابة وغرضها ... يكون الاعتماد في ذلك على الظواهر الموظفة توظيفاً جديداً لا على الظواهر المستعملة استعمالاً عادياً طبق أوضاع اللغة وتقاليد الكتابة والمألوف من قواعد التواصل " تحاليل أسلوبية دار الجنوب للنشر تونس ١٩٩٢ ص : ٩ .

٤٠ – انظر " الأسلوبية " ص ٢١ .

٤١ – دلائل الإعجاز : " تحقيق محمد شاكر ، القاهرة ١٩٨٤ ص ص ٣٠٠ – ٢٩٩ .

٤٢ – هناك من يرى على خلاف هذا الرأي أن العدول / الغرابة هو الذي يستوعب مفهوم الإختيار ومفهوم التكرار يقول عبدالله صولة : " فالأسلوب عند بعضهم ليس عدولاً رائعاً هو إطناب وترديد أو هو اختيار وتحقيق معيّن من بين احتمالات شتى تتيحها لنا اللغة وتضعها على ذمتنا في شكل " قائمة أبدال " . غير أن مفهومي " الإطناب والاختيار هذين يظلان على صلة متينة بمفهوم العدول وإن كان جلباً للطعن عليه ونقده بواسطتهما " . " مفهوم العدول في الدراسات الأسلوبية المعاصرة " المجلة العربية للثقافة العدد ٣٢ مارس (آذار) ١٩٩٧ ص ١٤٧ .

٤٣ – محمد الهادي الطرابلسي : " بحوث في النص الأدبي " ص ٢٠٦ .

* * *

# «مرايا محمود درويش» في هي أغنية.. ورد أقل

علي الشرع